

Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio *

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

1. Propósitos y perspectivas

A través del presente estudio pretendemos trazar una reflexión sobre varios aspectos que, a nuestro entender, constituyen una tarea ineludible para la investigación teatral de nuestros días, si es que ésta desea liberarse de lugares comunes (impuestos quizá por la relativa proximidad del período germinador del teatro español actual) y abordar, desde perspectivas metodológicas acordes con los nuevos tiempos, la sistematización de nuestra historia y de nuestra estética teatrales más recientes.

Es el primero de estos aspectos la necesidad de desvelar los elementos específicamente estéticos de la creación y producción teatrales, para lo cual se hace preciso realizar estudios pormenorizados de las formas y estilos teatrales puestos en juego y dibujar el panorama general de la evolución de los mismos en las últimas décadas. El breve texto que aquí presentamos trata de colaborar modestamente en dicha tarea, adoptando para ello una perspectiva fundamentalmente estética, que se traduce en el esbozo de las formas o estilos presentes en el teatro de hoy.

El segundo aspecto se refiere a la correcta valoración de la etapa teatral conformada por los años anteriores y posteriores a 1975. Desde el promontorio de nuestros días, resulta evidente la asimilación de las transformaciones producidas en el teatro español de aquellos años a la revolución experimental llevada a cabo en el teatro occidental en las décadas precedentes y cuya materialización en el teatro español constituye la verdadera esencia y razón de ser de aquellas transformaciones.

El tercero de los aspectos aludidos apunta a la trascendencia efectiva de aquella etapa. En efecto, a las descripciones y sistematizaciones, ya efectuadas, que han aclarado notablemente el universo teatral de aquellos años,¹ es preciso añadir de inmediato el

* Ofrecemos aquí una versión revisada del trabajo publicado inicialmente en 2002.

¹ Permítasenos señalar aquí algunos de los trabajos que, por nuestra parte, hemos dedicado al estudio del teatro del período transitorio: *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger, 1998; *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*,

establecimiento de las relaciones entre el teatro de aquel período y el del siguiente, esto es, el de nuestro presente mismo. Se trata, en suma, de precisar el concepto de *renovación* aplicado al teatro de este período transitorio (últimos años sesenta y década siguiente, esto es, tardofranquismo y Transición Política) y de calibrar el alcance y capacidad germinadora del mismo. Entendemos, así, que el sentido de dicho concepto vendrá dado por la efectiva contribución de los estilos teatrales entonces vigentes a la formación y desarrollo de los cauces formales de nuestro presente teatral.

En virtud de los supuestos anunciados, iremos arrojando, a lo largo de este estudio, miradas alternativas al presente y a aquel inmediato pasado teatral, tratando de precisar si la abigarrada actividad experimentadora que caracterizó a aquel período transitorio generó efectivas vías de renovación de las que pudieran haber surgido las formas teatrales de nuestra actual época democrática.

2. Los cauces formales del teatro actual

El conjunto de estas formas o estilos dibuja un panorama que, en síntesis, proponemos compendiar en tres principales apartados, determinados por el predominio en cada uno de ellos de los tres conceptos siguientes: *espectacularidad*, *dramaticidad* y *textualidad*.

Dichos conceptos se corresponden, a nuestro entender, con otras tantas modalidades del ya clásico (mas, no por ello, preciso ni práctico) concepto de *teatralidad*, de manera que cada una de ellas consistiría en la materialización de la teatralidad característica de un estilo teatral (o de un conjunto de ellos) a través de los siguientes tipos de elementos preferentes: códigos escénicos, acción dramática y texto autónomo.

Así, las que denominamos *formas de la espectacularidad*, *formas de la dramaticidad* y *formas de la textualidad* constituyen, a nuestro juicio, las principales vías o cauces estéticos apreciables en la creación teatral de nuestros días. Dicha diferenciación resulta discernible, incluso, desde la propia instancia de la escritura teatral, esto es, a través de la variada configuración de los textos que actualmente están siendo o acaban de ser publicados, los cuales, como es natural, no hacen sino traducir la diversidad de concepciones que afectan, de un lado, a la composición interna de las obras y, de otro, a las materializaciones escénicas propuestas por sus creadores y configuradas tanto por los aspectos plásticos y espaciales de la representación como (muy especialmente hoy) por el tipo de trabajo interpretativo demandado en cada caso.

A continuación, al referirnos separadamente a cada uno de dichos modelos formales, nos interrogaremos sobre su posible génesis en la revolución teatral de la coyuntura transitoria, atendiendo así al segundo de los objetivos implícitos en el título de este trabajo, cual es el intento de valorar la efectiva capacidad renovadora de aquellos estilos y de aquel período teatral en su conjunto.

2.1. Las formas de la espectacularidad

Las *formas de la espectacularidad* articulan sus estilos teatrales en la preeminencia de los elementos escénicos dentro del conjunto de los componentes de la teatralidad. La esencia de la composición de estas obras aparece constituida por la evidenciación de los códigos específicos del escenario, en donde la plástica (estática o dinámica) se erige en objeto primordial de la comunicación con el espectador y en elemento articulador de la puesta en escena. Los modos de la ritualidad, singularmente efectivos entre los aspectos dinámicos de la espectacularidad, vehiculan con frecuencia la progresión de las piezas. Y, como es natural, la actuación persigue la integración del intérprete en el conjunto general de los códigos escénicos, a la vez que el máximo despliegue de todos los signos externos deparados por la imagen dinámica del actor.

Los modos de la teatralidad así descritos recorren, hasta hoy, el último tercio del siglo XX y su génesis debe ser situada, precisamente, en la actividad experimental de las décadas sesenta y setenta.

Los espectáculos creados por Salvador Távora constituyen quizá el más acabado ejemplo de esta vigencia. Tanto *Carmen* (1998) como *Don Juan* (2000), por no citar sino dos de los más recientes, ponen un énfasis considerable en el despliegue de los signos visuales, auditivos e incluso de otros órdenes sensoriales, y ello hasta el punto de incluir elementos (taurinos, sobre todo) que, si extraños a la sustancia teatral de sus espectáculos, manifiestan sin embargo la eficacia que la espectacularidad más impactante adquiere en las creaciones de La Cuadra de Sevilla.

El ejemplo resulta, además, especialmente revelador de los vínculos genéticos existentes entre este grupo de estilos y la coyuntura marcadamente experimental de la época transitoria. Dichos estilos, en efecto, surgen (con evidente acento de novedad, claramente vislumbrado por la crítica coetánea)² en un contexto que, coincidiendo precisamente con aquella época, hace de la transformación de la teatralidad tradicional uno de sus objetivos y de sus valores irrenunciables. En el marco de dicho propósito, merecidamente considerado como revolucionario, los modos tradicionales de la teatralidad son identificados de inmediato con el predominio abrumador que venían ejerciendo los códigos verbales en la creación y representación de las obras, de manera que el cuestionamiento y la negación de la verbalidad discursiva viene a ser estandarte preferente del general impulso renovador. La recepción de *Quejío* (1972), *Los palos* (1975), *Herramientas* (1977) y *Andalucía amarga* (1979),³ primeras creaciones de La Cuadra de Sevilla, muestra hasta qué punto el despliegue de los códigos espectaculares es identificado en aquel contexto con uno de los principales requisitos de la deseada y necesaria renovación.

² Un panorama de la recepción del teatro del período transitorio por parte de la crítica inmediata puede ser consultado en nuestro volumen *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, ya citado en la nota precedente.

³ Ídem, pp. 495-501.

El efecto de esta consideración es el interés por dichos códigos espectaculares suscitado en buena parte de las creaciones de la Transición Política, período de nuestra historia teatral en el que, de una manera tan singular cuanto característica, autores y colectivos prestan una creciente atención a lo que (con abuso y simplificación terminológicos) se empieza entonces a denominar la “teatralidad”, a la vez que la crítica coetánea halla en otra expresión entonces de moda, la de “teatro total”, el ideal de una renovación entendida como huida apresurada del dominio del discurso. Si el estreno de *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (1977), de José Martín Recuerda, resulta, en ese sentido, emblemático, también es cierto que los ejemplos podrían multiplicarse sin dificultad.⁴

Este interés por lo espectacular alcanza entonces a manifestaciones que hoy nos sorprenden por su carácter dispar (si se consideran otros muchos factores de diferenciación entre ellas),⁵ si bien resulta evidente, sin embargo, que el despliegue más significativamente acusado de los códigos escénicos hallará una atención preferente en los autores y grupos más entregados a la tarea de renovación formal (además de temática) que de modo evidente caracteriza ya, en el contexto de la historia teatral española contemporánea, al período de la Transición Política.

En efecto, la búsqueda, de una renovación estética capaz de traducir en el plano formal la mentalidad de cambio mayoritaria en la sociedad española de la Transición, hace que el campo prometedor y fértil de la espectacularidad sea cultivado de modo especialmente relevante por determinados autores cuya obra muestra un apreciable esfuerzo por remozar los lenguajes del realismo introduciendo elementos del musical, del cabaret, o bien, fórmulas de carácter ritual o festivo (son los casos, sobre todo, de José Martín Recuerda, de Juan Antonio Castro y de Jesús Campos García, pero también de los espectáculos estrenados por José Heredia, Juan Margallo, Jesús Morillo o Adolfo Marsillach).

De manera especialmente intensa (en el seno de este amplio impulso renovador), los grupos independientes hacen de la aceptación incondicional de los códigos espectaculares uno de los postulados de su quehacer teatral, basando en dichos códigos buena parte de la eficacia e inmediatez que caracterizó por entonces a unos espectáculos fundamentalmente contestatarios y destinados a establecer comunicación inmediata con la complicidad del espectador. Ello es así, sobre todo, para colectivos tales como Els Comediants, Dagoll-Dagom, Tábano, TEI, GIT y Cómicos de la Legua, entre los más notables de los que durante la coyuntura transitoria practican la creación colectiva. Precisamente, al carácter marcadamente coyuntural de la intención crítica de este teatro habrá que añadir el mantenimiento de una espectacularidad cada vez menos acorde con los nuevos tiempos, si es que se quieren explicar las razones intrínsecas (modos de producción aparte) de la extinción progresiva e inexorable del singular y extremadamente relevante fenómeno del teatro

⁴ Ídem, especialmente las páginas 220-223, referidas a la obra mencionada de Martín Recuerda.

⁵ En contraste –formal y temáticamente– con el resto de los creadores y grupos que irán apareciendo en este epígrafe, la mención (obligada en esta breve constatación de la presencia de la espectacularidad) de autores como Eloy Herrera, Antonio D. Olano y, sobre todo, Juan José Alonso Millán, puede dar adecuada idea de la disparidad apuntada.

independiente.⁶

Con todo, quienes primordialmente se servirán de la espectacularidad como principal instrumento para la transformación de las formas teatrales vigentes se situarán decididamente en el contexto de una asunción decidida de los estilos generados por la revolución experimental, cuyo aspecto más evidente es la incorporación de los signos de la materialidad escénica como elementos fundamentales para la configuración de sus creaciones. Especialmente efectiva resulta, en este sentido, la labor realizada por algunos dramaturgos y colectivos, tales como Fernando Arrabal, Luis Riaza, Luis Matilla, José Ruibal, Francisco Nieva, Els Joglars y La Cuadra. De esta manera, autores y colectivos como los citados iban a materializar la incorporación, por parte del teatro español de la Transición Política y de los años precedentes, de la experimentación vanguardista que, acontecida en el teatro occidental desde los años sesenta, halla su germen en la vanguardia surrealista, su estímulo inexcusable en Antonin Artaud, su primera formulación eficaz en los hallazgos verbales y escénicos de los autores del Absurdo y su pleno desarrollo en las innumerables creaciones que, junto al *happening* y al efímero pánico (por citar las más influyentes), iban a transformar –en nombre de la experimentación sin límites- el ámbito de la escena europea y americana.

En este punto, se hace necesario –para el propósito de nuestro trabajo- señalar el lugar de preeminencia adquirido, en el marco de las transformaciones citadas, por aquellas que afectan al actor, hasta el punto de que la búsqueda de un nuevo concepto actoral se convierte en objetivo primordial de buena parte de las manifestaciones de la experimentación vanguardista, como muestran especialmente la práctica llevada a cabo por Jerzy Grotowski y las formulaciones teóricas elaboradas por de Peter Brook, que hacen de la gestualidad la verdadera piedra de toque del trabajo teatral moderno. Desde esta perspectiva, estimamos que las opuestas actitudes de atención o de olvido de los aspectos expresivos inherentes al actor, no sólo generan diferencias entre los estilos de los distintos creadores españoles del último tercio de siglo, sino que llegan también a sustentar las razones de la vigencia y modernidad de dichos estilos, haciendo posible hoy la adopción de una perspectiva crítica superadora de la inicial identificación entre vanguardia y espectacularidad dominante –como hemos señalado- en la cambiante coyuntura teatral del período transitorio.⁷ En consecuencia, la común asunción inicial de la espectacularidad por parte de los autores más entregados a la experimentación vanguardista durante la Transición Política no comporta necesariamente la homogeneidad estética entre ellos, de modo que el evidente impulso de renovación formal generado tenderá a encauzarse a través de fórmulas de desigual fortuna e influencia en el teatro posterior. Y, si es cierto que dicha desigualdad es debida, en parte, a la incorporación (sobre el común molde de la espectacularidad) de fórmulas expresivas propias de cada creador, que singularizan por lo mismo a autores y colectivos, pensamos que el hecho

⁶ El caso de Tábano resulta especialmente revelador de lo que apuntamos, en tanto que este colectivo llevó a cabo, en sus últimos espectáculos, un meritorio esfuerzo por evitar, o retrasar al menos, el presentido final; y lo hizo, precisamente, ensayando diferentes combinaciones de fórmulas teatrales inscritas, todas ellas, en las *formas de la espectacularidad*.

⁷ Así lo apuntamos ya en “Un jardín de senderos que se bifurcan”, *Anuario Teatral* 1998, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000, pp. 47-50.

verdaderamente diferencial (y trascendental, como hemos dicho, para la eficaz renovación del teatro posterior) aparece constituido por la capacidad para incorporar la gestualidad como elemento primordial y para, con ello, situar al actor y al desarrollo de los signos escénicos deparados por el cuerpo humano en el centro mismo del proyecto y de la escritura teatral generada por cada creador.

Así, resulta posible afirmar, desde la perspectiva actual, que los rasgos formales constitutivos de las señas de identidad de las respectivas labores creadoras de Luis Riaza, José Ruibal o Luis Matilla no han configurado (pese al indudable valor concreto de sus obras) efectivos derroteros para la progresión del teatro español desde la época transitoria hasta la actualidad. Así también, pensamos que el intenso brillo de su verbalidad, barroca y desbordante, condicionó la potencial capacidad del teatro de Francisco Nieva para señalar a futuros creadores vías efectivamente transitadas. Bien es cierto que la indudable raíz vanguardista del teatro de este autor, así como su capacidad para generar imágenes que traducen las obsesiones aprendidas en la tradición surrealista, han sido compatibles, en los numerosos estrenos que van desde la Transición Política hasta hoy, con un despliegue de los códigos espectaculares especialmente privilegiado en algunos casos; pero no es menos cierto que, tanto la complejidad material de sus puestas en escena, como la abundante carga de una verbalidad muy elaborada, parecen estar circunscribiendo (en el panorama de nuestro presente teatral) la obra dramática de Nieva a los contornos de una labor genial vinculada a la circunstancia y al talento personales del dramaturgo.

Junto a la trayectoria de este autor, también las de Fernando Arrabal, Albert Boadella y Salvador Távora mantienen hasta hoy un saludable vigor cuya capacidad vivificadora de nuestro teatro tiene su origen en la revolución experimental de los años transitorios. Y ello, no sólo por la perduración efectiva de la labor creadora de estos autores, ni por su presencia regular en los escenarios, sino sobre todo por sus respectivas posiciones centrales en el seno de formas escénicas que les son propias. Y, con todo, lo manifestado unos párrafos más arriba nos advierte sobre la necesidad de reflexionar por separado acerca de la efectiva capacidad renovadora de la obra de cada uno.

Como hemos señalado, la especificidad (bien demostrada) del lenguaje escénico de Salvador Távora y de La Cuadra de Sevilla viene dada, en primera instancia, por una preferencia por los códigos espectaculares que convierte en divisa de sí misma la proscripción casi absoluta de la verbalidad. En consecuencia, cromatismo, plasticidad, dinamismo escénico y, en suma, aquellos elementos destinados a la estimulación sensorial del espectador vienen a constituir los procedimientos expresivos esenciales de dicho estilo escénico. Sin embargo, estos aspectos (que recogen, como hemos dicho, una parte de las propuestas de la experimentación occidental de los años sesenta) no parecen verse acompañados por la incorporación sistemática ni por el desarrollo primordial de los aspectos gestuales, elemento finalmente medular (como se ha señalado) de la revolución teatral vanguardista. En efecto, en el lenguaje escénico de la compañía sevillana, el trabajo interpretativo, lejos de responder a una voluntad expresiva preponderante y autónoma, queda supeditado a una dinámica escénica destinada a materializar en el espectáculo los patrones folclóricos y rituales de la tradición andaluza. Si el canto y el baile (sobre todo, flamencos) se constituyen en los procedimientos comunicativos más directos, la actuación se pone al

servicio de los elementos musicales y melódicos, mientras que la imagen dinámica del intérprete queda integrada en la molde de la danza o del rito recreados.

No ocurrirá lo mismo en el caso de Els Joglars, colectivo cuya trayectoria guarda no pocos paralelismos cronológicos (desde su común origen dentro de los grupos independientes de la época transitoria) con La Cuadra de Sevilla. En efecto, la evidente dosis de espectacularidad presente en las creaciones del grupo dirigido por Albert Boadella iba a servir de fundamento, antes que de obstáculo, para el desarrollo de una gestualidad asumida ya desde la inicial proximidad de Els Joglars al lenguaje del mimo (*El Diari*, 1969). De este modo, la nítida singularidad del lenguaje escénico del colectivo sitúa a éste en pleno centro de la corriente renovadora del teatro occidental y garantiza, hasta el mismo momento actual, la actualización de su estilo a través del aspecto más relevante del quehacer teatral de nuestros días.

La configuración ritual de las creaciones de La Cuadra iba a constituir, como hemos señalado, otro de los rasgos propios del estilo del grupo. En el origen de su labor creadora (*Quejío*, 1972), situado de lleno en el contexto del proceso transitorio, dicho rasgo iba a significar un indudable elemento de renovación, en tanto que alteraba la construcción dramática tradicional y destruía la coherencia semántica esencial a la tradición realista.⁸ Ahora bien, la sucesión de los espectáculos de La Cuadra iría desvelando progresivamente la limitación expresiva que dicho recurso impone, a la larga, en los lenguajes escénicos que lo mantienen como elemento predominante. Así, a nuestro entender, la insistencia del colectivo sevillano en recrear universos imaginarios preexistentes (desde la novela o el teatro universales, hasta el acervo legendario andaluz) se ha correspondido con la progresiva atenuación de la carga conceptual de sus propuestas, de modo bien contrario a lo que constituye un objetivo tan común a la creación teatral de nuestros días como lo es la intensificación del conflicto generador de la obra y la organización en torno a él de la composición interna de la misma. Ello se relaciona, en nuestra opinión, con la situación un tanto señera que, inserto en una vía teatral escasamente transitada, mantiene el colectivo sevillano en el panorama de la creación teatral de nuestros días.⁹

También en este aspecto resulta diferente la trayectoria de Els Joglars. A la vista de sus últimas creaciones (especialmente, *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla*, 1998), puede afirmarse que la compañía catalana ha llevado a cabo, especialmente en la última fase de su labor creadora, una integración de los procedimientos expresivos que le eran característicos y de aquellos que, tradicionalmente ausentes de su lenguaje escénico, resultaban sin embargo imprescindibles para la renovación conceptual de su teatro y para la *normalización* de sus posibilidades expresivas en el contexto teatral actual.¹⁰ En efecto, la acertada incorporación de la instancia conflictual y de la composición interna presidida por el

⁸ Óscar Cornago Bernal (1999), *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.

⁹ “Un jardín de senderos que se bifurcan”, *op. cit.*

¹⁰ Ídem.

concepto de progresión dramática ha supuesto, a nuestro entender, una renovación enriquecedora en el lenguaje escénico de Albert Boadella, viniendo a materializar la asunción parcial por Els Joglars de las que denominamos (en el siguiente apartado de este estudio) *formas de la dramaticidad*.

Consideración aparte merece la dilatada trayectoria que, ya desde antes del período transitorio, ha venido desarrollado hasta el presente Fernando Arrabal. La función esencialmente renovadora que, desde el vórtice de la revolución vanguardista occidental, lleva a cabo este autor nos permite comprender el verdadero alcance transformador de las formas de la espectacularidad, a las que hemos dedicado los párrafos precedentes. En este sentido, resulta intensamente revelador el hecho de que la atención sistemática (y, a veces, tan minuciosa y predominante como en las piezas de su teatro pánico) prestada por el dramaturgo melillense a los códigos espectaculares se nos aparezca, contemplada desde la perspectiva actual, como instrumento, antes que como fin, de su ingente obra dramática. En efecto, de manera correlativa a la incorporación de los códigos espectaculares, y a través de la asunción de los mismos, Arrabal ha ido recorriendo todos los estadios del desarrollo de la vanguardia teatral de los años sesenta y setenta, desde la inicial función de aquellos signos consistente en suplir unos códigos verbales ya cuestionados, hasta su posterior misión de favorecer la labor experimentadora de los códigos gestuales, hasta, finalmente, su integración en unos lenguajes teatrales que, cosechando los frutos de la transformación operada, acogerían de nuevo los códigos verbales antes desechados, si bien situándolos ahora –como pedía Artaud y proclamó, tras él, la vanguardia más genuina– en un plano de igualdad con el resto de los aspectos escénicos. De este modo, creaciones de tan lograda madurez como *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1967) muestran bien cómo la potenciación de la espectacularidad aparece compaginada con el desarrollo de las posibilidades de la gestualidad y, a la vez (culminando con ello la capacidad renovadora del teatro arrabaliano), con la configuración de la progresión dramática en torno a un conflicto que, como veremos a continuación, regresa al teatro de hoy articulando el conjunto de las formas de la dramaticidad.

2.2. Las formas de la dramaticidad

El conjunto de estilos escénicos que describimos bajo el marbete de *formas de la dramaticidad* hacen del conflicto y de su desarrollo los elementos centrales de su teatralidad específica. Circunstancias de diverso género han determinado la concreción de estos modos compositivos como una vía especialmente transitada y fértil en la creación teatral actual. Numerosos autores consagrados, como Josep María Benet i Jornet (*Testamento*, 1995) o Jesús Campos García (*Triple salto mortal con pirueta*, 1997), así como otros de trayectorias menos dilatadas, como Ernesto Caballero (*Auto*, 1992; *Retén*, 1991) o Antonio Álamo (*Los borrachos*, 1993), han configurado buena parte de sus obras más notables en torno a un núcleo conflictual y a una acción muy concentrada (esto es, sostenida por un reducido número de antagonistas y por una notable contención en los elementos accesorios), a los que sirve un discurso cuyas réplicas vehiculan la progresión dramática y, a la vez, traducen las

posiciones adoptadas por los personajes.

Si bien los textos de estas piezas suelen contener, junto a una precisa codificación de las réplicas, indicaciones de diversa naturaleza y alcance sobre los aspectos de la puesta en escena, en ellos sucede con frecuencia que los elementos espectaculares (por lo general, parcamente indicados) poseen una clara función subsidiaria con respecto a la acción y a la vehiculación de la misma a través de unos actores que cifran la esencia de su trabajo interpretativo en la encarnación de los antagonistas, por lo general, con el concurso de las técnicas de la simulación procedentes de la tradición stanislavskiana.

Pese al aparente carácter tradicional (por esencial al ser mismo del teatro) de estas formas, en la precisa configuración que acabamos de describir el conjunto de las mismas constituye un estilo específico del teatro de los últimos años, sin otras manifestaciones (por lo tanto) en la Transición Política que los contados dramas *El veneno del teatro* (1992), de Rodolf Sirera, o *Vade retro* (1982), de Fermín Cabal. Pese a ello, resulta razonable aceptar que las formas del drama cultivadas en el período transitorio por el común de los autores que trabajan por la renovación del realismo constituyen el correlato, si ya no la fase anterior, de las actuales formas de la dramaticidad. En efecto, las formas predominantes entre dichos autores habían sido las del drama, que, en su propósito de dialogar con el entorno inmediato, adoptaba el molde figurativo proporcionado por la tradición naturalista como instrumento apto para lograr la deseada homología entre sus universos imaginarios y los de la experiencia real que sirve como objeto y referente.

Bien es verdad que en el seno de este drama realista de la Transición se aprecia una considerable variedad entre los procedimientos destinados a la renovación actualizadora del propio patrón dramático del realismo, variedad que, por otra parte, se corresponde con la voluntad de renovación que, en todos los órdenes de la vida española, caracteriza a la mentalidad de reforma predominante en aquel período. Se explican así las personales y muy características alteraciones del molde realista llevadas a cabo durante la Transición Política por autores como Buero Vallejo, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez o Carlos Muñoz, así como, también, la incorporación sistemática de elementos extraños al realismo, tales como los esperpénticos y farsescos (Juan Antonio Castro), festivo-populares y celtibéricos (Alfredo Mañas) o de carácter documental (Miguel Signes), a lo que habría que añadir los tanteos creativos llevados a cabo por autores nuevos en el período transitorio, tales como José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos, Fernando Fernán Gómez, Fermín Cabal y Francisco Ors, entre otros.¹¹

Sin embargo, por encima de esta variedad constatable, las obras más representativas de este drama realista de la Transición (*La condecoración*, *Jueces en la noche*, *Flor de Otoño*, *Motín de brujas*, *Contradanza*) ofrecen un patrón común, cuya comparación con las actuales formas de la dramaticidad permite establecer, junto a la deuda genética señalada, un significativo contraste. En efecto, a diferencia de sus predecesoras, las actuales formas de la dramaticidad basan su eficacia (como hemos puesto de relieve al comienzo de este apartado) en el énfasis otorgado a una acción esencialmente condensada, la cual predomina sobre una mimesis naturalista que (ahora) se deja alterar sin que sufra por ello la naturaleza de la pieza

¹¹ *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, op. cit.

ni su relación con el universo imaginario dramatizado.¹²

2.3. Las formas de la textualidad

El tercero de los conjuntos que estamos considerando dentro de los estilos teatrales de hoy se refiere a las *formas de la textualidad* y comprende manifestaciones ya abundantes en los últimos años, tales como las de José Sanchis Sinisterra (*Lope de Aguirre, traidor*, 1992; *Naufragios de Alvar Núñez*, 1991); Rodrigo García (*Acera derecha*, 1990); Juan Mayorga (*Más ceniza*, 1994); Yolanda Pallín (*Lista negra*, 1997); o las varias de Borja Ortiz de Gondra (*Metropolitano*, 1992; *¿Dos?*, 1993; *Mane, Thecel, Phares*, 1997), entre otras notables.

La propia configuración textual de estas obras revela el carácter predominante que (hasta el punto de adquirir un valor prácticamente autónomo) poseen en ellas los elementos verbales. Como ha señalado Patrice Pavis,¹³ este predominio de los elementos discursivos sirve, en último término, al despliegue de la alteridad, entendida como descubrimiento e intento de relación comunicadora con el otro, y no tanto a la dramaticidad, entendida ésta como mantenimiento de una oposición entre agonistas. Las manifestaciones más unidireccionales de esta alteridad deparan, ya en la totalidad de las obras, ya en fragmentos de las mismas, la adopción de la narratividad como configuración textual preferente, a veces incluso codificada en los moldes de la oralidad narrativa.

Dicho cauce formal, que comporta nuevas concepciones de la práctica escénica y del trabajo interpretativo, constituye en sí mismo una vía específica del teatro de los últimos años, sin que su segura contribución a la renovación de las formas teatrales actuales tenga contraída deuda directa con ninguno de los estilos concretos puestos en marcha por la revolución experimental que precede y abarca el período de la Transición Política española.

3. La renovación sin descendencia

Si hasta el momento hemos considerado el concepto de *renovación*, referido a las formas del teatro español de la coyuntura transitoria, en los términos de su efectiva aportación a la creación de nuevas vías para el teatro actual, ahora parece justo interrogarse sobre aquello que quedó en el camino. Encontramos así que una parte considerable de las formas escénicas surgidas y desarrolladas en los períodos tardofranquista y transitorio estaba llamada a extinguirse al compás de unos procesos históricos y psicosociales que iban a diferir cada vez más de aquéllos que las habían propiciado. Precisamente, dicha porción es

¹² Véase nuestro Prólogo a Jesús Campos, *Triple salto mortal con pirueta*, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Alcorcón, 1997.

¹³ Patrice Pavis, "Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo", *Las puertas del drama* -2 (primavera de 1999), págs. 4-12.

aquella que en la memoria colectiva (y también en algunos enfoques de la historia teatral contemporánea) ha sido considerada como la más representativa de aquella circunstancia histórico-social hoy prescrita.

La génesis de estos estilos escénicos, carentes de descendencia renovada en el panorama teatral actual, estuvo vinculada a formas y actitudes derivadas de una actitud radical respecto a la oposición a los aspectos deficientes del tardofranquismo, de tal manera que la combatividad mantenida por este teatro durante la Transición Política iría quedando sin objeto a medida que el nuevo sistema democrático fue resolviendo aquellas deficiencias.¹⁴

En pos de su intencionalidad ideológica, este teatro adoptó, insertándolos en las diversas formas del drama, una variedad de procedimientos destinados a atacar y/o degradar la realidad que deseaba combatir. La fórmula del drama del realismo socialista seguiría siendo cultivada durante el período por autores como Alfonso Sastre o José Martín Recuerda, así como también lo fue la fórmula alternativa del teatro crítico occidental establecida por Bertolt Brecht, si bien ésta antes como conjunto de procedimientos técnicos que como modelo de composición de las obras (*La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas* y otras obras de Alfonso Sastre son ejemplos de lo que acabamos de afirmar). Con todo, la forma predominante de este teatro radical iba a venir deparada por la simbolización alegorizadora, de referencialidad indirecta, cuya utilización responde –junto a las consabidas razones de censura- a una voluntad de crítica integral del sistema, diferente del carácter aspectual de la crítica codificada en el lenguaje escénico del realismo social que habían cultivado autores como Buero Vallejo, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez o Rodríguez Buded.

Este drama simbolizador iba a extender su capacidad de atracción a determinadas piezas escritas por autores cuya obra muestra, en su conjunto, el predominio, bien del drama realista (tales como Jesús Campos), bien de las formas vanguardistas (como José Ruibal), en los términos que hemos señalado más arriba. Sin embargo, el drama alegórico que ahora estamos describiendo halla cultivadores especialmente relevantes en autores como Manuel Martínez Mediero, Antonio Martínez Ballesteros o Miguel Romero Esteo, junto a los mencionados Alfonso Sastre y José Martín Recuerda. Por otra parte, el abundante teatro histórico producido en aquella época adoptaría también el lenguaje de la alegorización, como lo muestran las notables creaciones de Domingo Miras, de Martín Recuerda y del propio Buero Vallejo.

Como hemos señalado, estas formas teatrales estaban llamadas a desaparecer. En efecto, tanto el cambio de la coyuntura histórico-social, como la evolución de los estilos teatrales acontecida en la época democrática, han acabado por privar de continuación a aquellas fórmulas. Es cierto que, hasta el mismo final del siglo XX, no faltaron manifestaciones de las mismas, de lo que constituyen buena prueba algunos estrenos de Alfonso Sastre (*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, 1985; *El viaje infinito de Sancho Panza*, 1992); José Martín Recuerda (*Las conversiones*, 1985) y Agustín Gómez Arcos

¹⁴ *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, op. cit., pág. 83 y ss.

(Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas), así como también los sobresalientes textos creados por Fernando Martín Iniesta, entre otros autores notables. Sin embargo, tanto la singular circunstancia de tratarse de creaciones realizadas casi siempre por autores provenientes del período transitorio, cuanto la percepción que de las mismas reciben el espectador y la crítica actuales, vinculan de algún modo la teatralidad de estas formas con los recursos expresivos, ya envejecidos, del antiguo teatro combativo, antes que con los procedimientos efectivamente renovados de la creación teatral de nuestros días.